

ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

39

# ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

*Τισιανός*  
β'



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ  
MILANO ΑΘΗΝΑΙ



## Μέσα από τη «χρωματική άλχημεία» του ό Τισιανός φτάνει σέ μιὰ πιό βαθιά καί λυρική πραγματικότητα

RODOLFO PALLUCCHINI

Ο ΤΙΣΙΑΝΟΣ μετά την πρώτη του περίοδο — περίοδο αφομοίωσης της κληρονομιάς του Τζιορτζιόνε — και μετά από μιὰ στιγμή δραματικής έντασης που κορυφώνεται στην *Ανάσταση του Χριστού* της Μπρέσσια, εξελίσσεται ακολουθώντας μιὰ βαθιά νατουραλιστική αντίληψη· ή τεχνοτροπία του φτάνει σέ ένα επίπεδο χρωματικού κλασικισμού γεμάτου χαρά και γαλήνη. Ἀλλά από τόν καιρό του πολύπτυχου της Μπρέσσια ή εικονογραφία του δέχεται την επίδραση του Μιχαήλ Ἀγγελου· αργότερα τέτοιες επιδράσεις γίνονται πιό περίπλοκες· στην τέταρτη δεκαετία του δέκατου έκτου αιώνα ό μανιεριστικός πολιτισμός φτάνει και στον Τισιανό, διασπώντας τόν ήρεμο κλασικισμό του. Μορφές καθαρά μανιεριστικές, μυώδη γυμνά, στάσεις γλυπτικές, κινήσεις σωμάτων σέ κυκλικά σχήματα, αντιστικτικά παιχνίδια, συνθέσεις πολυπρόσωπες χαρακτηρίζουν την τεχνοτροπία του Τισιανού τη δεκαετία αυτή. Τὰ πρωτομανιεριστικά παραδείγματα του Πορντενόνε είχαν προετοιμάσει τὸ έδαφος· στη Βενετία από την άλλη μεριά διαδιδόταν όλοένα και περισσότερο ή λατρεία για τὸ Μιχαήλ Ἀγγελο· τὸ 1539 ήταν στη Βενετία ό Φραντσέσκο Σαλβιάτι και ό μαθητής του Τζιουζέππε Πόρτα· ό δεύτερος έμεινε όριστικά εκεί.

Ό νατουραλισμός του Τισιανού ανάμεσα στην τρίτη και στην τέταρτη δεκαετία του δέκατου έκτου αιώνα είχε φτάσει σὸ απόγειό του· τὰ πρώτα σημεία της κρίσης εμφανίστηκαν σέ έργα

όπου ή έμφαση σὸ ρεαλισμό είχε προχωρήσει περισσότερο, όπως σὸ *Εἰσόδια*. Ἀνάμεσα στην τέταρτη και την πέμπτη δεκαετία οί προτιμήσεις του Τισιανού εξελίσσονται σέ μιὰ κατεύθυνση καθαρά μανιεριστική, όπως μαρτυροῦν οί *Προσωπογραφίες τῶν Ρωμαίων Αυτοκρατόρων* που ζωγράφισε για τὸν πύργο της Μάντουας. Ἐκτὸς από την *Αγόρευση του Ντ' Ἀβαλος* (Μαδρίτη, Πράντο) που τελείωσε τὸ 1541, ό *Ακάνθινος στέφανος* του Λούβρου, ἴσως του 1542, είναι ένα έργο ολοκληρωτικά μανιεριστικό τόσο στη μορφή όσο και στην πλαστικότητα του. Στὰ έργα που ζωγράφισε για την όροφή της εκκλησίας Σάντο Σπίριτο ἰν Ἴζολα (1542 - 44) και που έχουν μεταφερθῆ στην εκκλησία Σάντα Μαρία ντέλλα Σαλουϊτε, στη Βενετία, τῇ *Θυσία του Ἀβραάμ* (τὸ σχέδιο φυλάσσεται στη Σχολή Καλῶν Τεχνῶν σὸ Παρίσι), τὸ *Δαυὶδ καὶ τὸ Γολιάθ*, τὸν *Κάιν που σκοτώνει τὸν Ἀβελ*, ή μανιεριστική κρίση του Τισιανού αποκορυφώνεται, δείχνει όμως και σημάδια μιᾶς λύσης, με τὸ φῶς που διασπᾷ τὸ χρῶμα. Τὰ έργα αυτά διαρθρώνονται από μιὰ βίαιη ατμόσφαιρα εκφρασμένη με καθαρά ρητορικούς όρους και τολμηρὲς προοπτικὲς τοποθετήσεις. Στὸ *Ἴδε ό Ἀνθρωπος* του 1543 (Βιέννη, Μουσείο Ἱστορίας της Τέχνης) οί χειρονομίες και οί στάσεις που συναντήσαμε σ' αυτά τὰ χρόνια του άκραίου μανιερισμού χρησιμοποιοῦνται επιδέξια, με ένα βαρύ, πυκνό, πολὺ δραματικό ρυθμό. Ό Τισιανός δέχτηκε τῇ μανιεριστική





3

σύνταξη, αλλά την προσάρμοσε στις δικές του εκφραστικές ανάγκες: την απελευθέρωσε, με την πλήρη και έντονη χρωματική του τέχνη, από το αφηρημένο και διανοητικό της στοιχείο.

Η μανιεριστική κρίση ενδιαφέρει λιγότερο τον Τισιανό σαν προσωπογράφο, γιατί η προσωπογραφία έρχεται σε άμεση επαφή με την πραγματικότητα. Στην πέμπτη δεκαετία ο καλλιτέχνης έμβαθύνει σε μερικά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της τέχνης του στην προσωπογραφία, δουλεύοντας την ένότητα μορφής και περιβάλλοντος, με το να προχωρή ταυτόχρονα στην εκτέλεση και των δύο στοιχείων. Ακόμα έμβαθύνει στην αντικειμενική ψυχολογική ανάλυση, χωρίς καμιά επιείκεια για τα πρόσωπα που απεικονίζει. Στις προσωπογραφίες ο οίστρος της σύνθεσης υποχωρεί και ο Τισιανός έμπιστεύεται ολοένα και περισσότερο στη ζωγραφική άμεσότητα, δουλεύοντας με γρήγορες πινελιές και δίνοντας λιγότερη αξία στη φόρμα παρά στο φως. Σε προσωπογραφίες όπως η θεωρούμενη του *Δόν Ντιέγκο Μεντόθα* (Μουσείο Πίττι), του *Ρανούτσιο Φαρνέζε* (Ουάσιγκτον, Έθνική Πινακοθήκη), του *Παύλου Γ'* (Νεάπολη, Μουσείο του Καποντιμόντε), του *Αρετίνου* (Πίττι), ο Τισιανός ανακαλεί με μεγάλη ζωγραφική ειλκρίνεια τη φυσική και ψυχική παρουσία των προσώπων αυτών.

**Η ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΠΑΥΛΟΥ Γ' ΜΕ ΤΟΥΣ ΕΓΓΟΝΟΥΣ ΤΟΥ** (Νεάπολη, Καποντιμόντε) είναι ασφαλώς ένα από τα πιο δραματικά ντοκουμέντα της Αναγέννησης· κατά την παραμονή του στη Ρώμη ο Τισιανός είχε τη δυνατότητα να ζήσει κοντά στον πάπα και τους έγγονούς του Όττάβιο και Άλεσσάντρο Φαρνέζε, παρακολουθώντας από κοντά το παιχνίδι των συναισθημάτων τους. Ο διάλογος ανάμεσα στον Όττάβιο Φαρνέζε και τον ήλικιωμένο ποντίφικα, που είχε σχεδόν καταρρεύσει αλλά στηριζόταν από μια αδάμαστη θέληση, χρωματίζεται από μια συμπυκνωμένη δραματικότητα, αντάξια του Σαίξπηρ. Ο Τισιανός συνέλαβε τον πίνακα σε μια «φέτα ζωής»· τον ζωγράφησε με ένα ρευστό πίδακα χρώματος, που μέσα από

τις διαφοροποιήσεις φωτός και σκιάς συγκεκριμένοποιεί πολύ άμεσα τη στιγμή αυτή της πνευματικής έντασης. Ένα από τα υψηλότερα επιτεύγματα της τέχνης της προσωπογραφίας του Τισιανού είναι η *Οικογένεια Βεντραμίν* (Λονδίνο, Έθνική Πινακοθήκη), που χρονολογείται στο τέλος της πέμπτης δεκαετίας. Η Ίερη Συνομιλία δέ γίνεται πια απευθείας ανάμεσα στη θεία μορφή και στις επίγειες μορφές, αλλά ανάμεσα στις τελευταίες και στο σύμβολο της Θεότητας, το Σταυρό, που είναι πάνω στην Αγία Τράπεζα, ανάμεσα σε δυο κεριά. Η περιορισμένη σύνθεση της Αγίας Τράπεζας με τα τρία σκαλιά, όπου τοποθετούνται τα πρόσωπα της οικογένειας Βεντραμίν, έχει συντονιστεί με μια δυναμική τομή, για να δοθεί μια πιο σφιχτή συμπύκνωση χρωματικών έντυπώσεων. Από αυτό βγαίνει μια θαυμάσια σελίδα έντονου και παλλόμενου χρώματος πάνω στο βάθος του ουρανού. Κι αυτή ακόμα είναι μια εικόνα δράσης: τα πρόσωπα δημιουργούν με τις στάσεις τους, την κατάνυξή τους, τη γεμάτη πάθος θερμότητα τους, μια σκηνική πλοκή που πάλλεται από ανθρωπιά. Το τμήμα με το Σταυρό έχει μια χρωματική ευχέρεια που προαναγγέλλει την τάση του Τισιανού προς το «μαγικό έμπρεσιονισμό» του.

Εξίσου δραματική και θαυμαστή είναι η προσωπογραφία του Πράντο, του *Κάρολου Ε'* έφιππου μετά τη μάχη του Μύλμπεργκ: ο βασιλιάς περιφέρεται πάνω στο μαύρο άλογο, με το βλέμμα του σκοτεινό, στραμμένο προς τα μπρός, τυλιγμένος στο κόκκινο φως της δύσης.

Ο Τισιανός θέλησε να χαρακτηρίσει τον Κάρλο Ε' μέσα από το φως του μύθου, μεταμορφώνοντάς τον σχεδόν σε ένα έραλδικό σύμβολο. Μεγάλη σημασία έχει και η άλλη *Προσωπογραφία του Κάρολου Ε' καθισμένου* (Μόναχο, Πινακοθήκη) με ένα τοπίο στο βάθος όπου η ζωγραφική ύλη μοιάζει να διαλύεται μαγικά, χωρίς ύλική υπόσταση. Η *Προσωπογραφία του Ίππόλυτου Ριμινάλντι* (Πίττι) είναι έργο που απελευθερώνει ένα υποβλητικό συναίσθημα: η καθαρή χρήση των τόνων δίνει έμφαση στην οικεία απεικόνιση του προσώπου, που έχει πολ-





4

λή ένταση στο βαθιά ανθρώπινο βλέμμα του· μπορεί νά τοποθετηθῇ πρὸς τὸ τέλος τῆς πέμπτης δεκαετίας. Στὴν ἴδια δεκαετία γίνονται πῶς σπάνιες οἱ θρησκευτικὲς συνθέσεις· καὶ ὁ *Ἅγιος Ἰάκωβος* (Βενετία, *Ἅγιος Λέων*) καὶ ὁ *Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Ἐλεήμων*, στὴν ὁμώνυμη ἐκκλησία τῆς Βενετίας, μαρτυροῦν γιὰ τὴν ὁλοκληρωτικὴ λύση τῆς μανιεριστικῆς κρίσης τοῦ Τισιανοῦ μὲ ζωγραφικὰ μέσα ὅπου κυριαρχεῖ τὸ φῶς· στὰ ἔργα αὐτὰ ὁ Τισιανὸς ἐμπλουτίζει τὸ πυκνὸ χρῶμα μὲ τὴν ἀπαλὴ ὕφῃ ποὺ ἔχει μπεῖ σὲ στρώματα καὶ τυλίγει τὴ μορφή, κάνοντάς τὴν νὰ συμμετέχη στὴν ἀτμόσφαιρα - περιβάλλον.

**Π**ΟΛΛΑ μᾶς διδάσκει ἡ *Ἐπιφοίτηση τοῦ Ἁγίου Πνεύματος* τῆς ἐκκλησίας Σάντα Μαρία ντέλλα Σαλοῦτε (Βενετία), ὅπου ἡ ένταση στὶς στάσεις καὶ τὶς χειρονομίες τροποποιεῖται ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ γίνουν πῶς έντονοι οἱ παλμοὶ τῶν ἀντιθέσεων φωτὸς καὶ σκιάς. Δὲν εἶναι ἀπίθανο νὰ παρακίνησε τὸν Τισιανὸ ὁ Τιντορέττο σὲ ὁρισμένες ἀπόπειρες σχετικὲς μὲ τὸ φῶς, ποὺ καταλήγουν σὲ ὠραιότατες νυκτερινὲς σκηνές, ὅπως τὸ *Μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Λαυρεντίου*, ποὺ τελείωσε ἀνάμεσα στὰ 1557 καὶ 1558 (Βενετία, Ἐκκλησία τῶν Ἰησουϊτῶν)· τὸ ἴδιο θέμα τὸ ἀπέδωσε μὲ μεγαλύτερη συνοχή στὴν παραλλαγή τοῦ Ἑσκοριάλ, ἀνάμεσα στὰ 1564 καὶ 1567.

Ἀπὸ τὴν πέμπτη δεκαετία κιόλας ὁ Τισιανὸς εἶχε βρεῖ στὰ παγανιστικὰ καὶ μυθολογικὰ θέματα μεγαλύτερη δυνατότητα ἐλευθερίας· τοῦ ἐπέτρεπαν νὰ δώσῃ μεγαλύτερο βάθος μὲ τὴ φαντασία του στὴ ζωγραφικὴ του γλώσσα. Ὁ Σουῖντα ἀναφέρει ὅτι στὴν τελευταία περίοδο τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Τισιανοῦ ἐμφανίζεται πάλι ἡ ἐπίδραση τοῦ Τζιορτζιόνε· καὶ ὁ Τίτσε ἐπιμένει στὴ θέση αὐτή. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ὁ Τισιανὸς ἐπανέρχεται στὰ μυθολογικὰ καὶ κοσμικὰ θέματα ποὺ τὸν εἶχαν ἀπασχολήσει στὴ νεανικὴ του ἡλικία· ἀλλὰ αὐτὸ ποὺ ἔχει σημασία γιὰ τὴν τεχντροπία του εἶναι ὅτι ἔχει ἀλλάξῃ τελείως ἡ ζωγραφικὴ ἐμπνευση· τὰ σχήματα μεταμορφώνονται καὶ ἀνασχηματίζονται μέσα σὲ τολμηρὰ ἀνανεωμένα πλαίσια. Στὴν *Ἀφροδίτη μὲ τὸν*

*Ἐρωτιδέα* τῆς Πινακοθήκης Οὐφφίτσι καὶ στὴ *Δανάη* (1546) τῆς Νεάπολης (Μουσεῖο Καποντιμόντε) ἡ δομὴ εἶναι ἀνανεωμένη· οἱ εἰκόνες τοποθετοῦνται στὸ περιβάλλον τους μέσα σ' ἓνα ζωγραφικὸ φῶς ζεστὸ καὶ αἰσθησιακό. Στὶς παραλλαγές τῆς *Ἀφροδίτης μὲ τὸ μουσικόν*, ποὺ τὰ καλύτερα δείγματά τους βρίσκονται στὸ Πράντο, τὸ ἀμφίβολο, ἀλεξανδρινὸ λογοτεχνικὸ θέμα πραγματώνεται μέσα ἀπὸ ἓνα φλογερὸ χρῶμα, ἀπαλὸ καὶ αἰσθησιακὰ ἐκλεπτυσμένο. Πρὸς τὰ μέσα τῆς ἑκτης δεκαετίας, στὴν *Ἀφροδίτη μὲ τὸν καθρέφτη* (Οὐάσιγκτον, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη) καὶ τὴ *Δανάη* τοῦ Πράντο, ἡ τελευταία ἐκφραση τῆς «γλώσσας» τοῦ Τισιανοῦ, ποὺ ἐμφανίζεται μέσα ἀπὸ ἓνα φλογερὸ μαγικὸ χρωματισμό, γίνεται ὅλο καὶ ἀκριβέστερη. Ἡ διαδικασία τῆς ἐξαῦλωσης τῆς πλαστικῆς φόρμας καὶ ἡ μετατροπὴ τῆς σὲ φόρμα καθαρὰ χρωματικὴ, μὲ ἀπόλυτα λυρικὴ ἀξία, θὰ τονίζεται ὅλο καὶ περισσότερο, ἀπὸ τώρα ὡς τὸ θάνατο τοῦ ζωγράφου· ἀλλὰ ἀπὸ τώρα κιόλας παρουσιάζεται στὴν πλήρη τεχντροπικὴ τῆς δύναμη. Ἡ *Δανάη* τοῦ Πράντο (1554), ἡ *Ἀφροδίτη καὶ ὁ Ἀδωνις* (1554) στὸ ἴδιο Μουσεῖο, ἡ *Ἀρπαγὴ τῆς Εὐρώπης* (1559, Βοστώνη, Μουσεῖο Γκάρντνερ), ἡ *Ἀρτεμη καὶ ὁ Ἀκταίων* καὶ ἡ *Ἀρτεμη καὶ ἡ Καλλιστώ* (1559, Ἐδιμβούργο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τῆς Σκωτίας), ἡ *Τιμωρία τοῦ Ἀκταίωνα* (1560 περίπου, Γιόρκσαϊρ, συλλογὴ Harewood), ὅλα «ποιήματα» ποὺ ἔγιναν γιὰ τὸ Φίλιππο Β', εἶναι τὰ ὑψηλότερα τεκμήρια τῆς τελευταίας τεχντροπικῆς περιόδου τοῦ Τισιανοῦ, ὅπου, ἀνάμεσα σὲ φλόγες καὶ λάμπεις χρυσές, οἱ φόρμες πλάθονται μέσα σ' ἓνα συνεχὲς παιχνίδι φωτεινῶν παλμῶν καὶ σχεδὸν διαλύονται στὴ φλογισμένη ἀχλὺ τῆς ἀτμόσφαιρας. Ἡ παλέτα τοῦ Τισιανοῦ δίνει πολύτιμους χυμούς· τὰ πῶς σπάνια πολύτιμα πετράδια μοιάζουν νὰ προσφέρουν τὶς μυστηριακὲς λάμπεις τους γιὰ τὶς χρωματικὲς ἐμπνεύσεις τοῦ ζωγράφου. Οἱ ἀναγεννησιακὲς ἀξίες τῆς μορφῆς καὶ τοῦ χώρου ξεπερνιοῦνται μὲ μιὰ μαγικὴ διαδικασία· εἶναι σὰ νὰ ὑπῆρχε μιὰ ἐσωτερικὴ φωτιὰ ἐμπνευσης καὶ νὰ *καίγε* κάθε ἐμφάνιση καθαρὰ νατουραλιστικὴ, γιὰ νὰ δημιουργήσῃ μιὰ ἄλλη, πῶς ἀπόλυτη, ὁλότελα μεταμορφωμένη ἀπὸ τὸ παγκόσμιο νόημα τοῦ χρώματος καὶ τοῦ φωτός.



**Μ**ΕΙΩΝΟΝΤΑΣ τή σημασία τῶν ἀναγεννησιακῶν κανόνων, πού τείνουν πρὸς τὴν ἔμφαση τοῦ νατουραλισμοῦ στὴ φόρμα, ὁ Τισιανὸς πέτυχε νὰ φέρῃ στὴν ἐπιφάνεια μιὰ πραγματικότητα βαθιά καὶ λυρική ταυτόχρονα. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι αὐτὴ ἡ μεταμόρφωση τοῦ ἐκφραστικοῦ μέσου, δηλαδὴ τὸ πέρασμα ἀπὸ μιὰ κλειστὴ ζωγραφικὴ μορφή σὲ μιὰ ἄλλη ἀνοιχτὴ, ἀναλυμένη ὁλοκληρωτικὰ σὲ χρῶμα καὶ φῶς, κούρασε τὸν Τισιανό, πράγμα πού ἀποδεικνύει ὅτι δὲν ἦταν ἔργο μιᾶς στιγμιαίας διάθεσης, ἀλλὰ ὅτι ὁ καλλιτέχνης ὑπάκουε σὲ μιὰ βαθιὰ ἀνάγκη του. Ἔτσι ὁ Τισιανὸς ἐσωτερικοποιῶσε τὴ συγκίνησή του· τὴν ἀποσποῦσε ἀπὸ τὴν προσκόλληση στὴν ἐξωτερικὴ νατουραλιστικὴ πραγματικότητα καὶ τὴ μετέφερε σὲ ἓνα περιβάλλον πῶς ἐσωτερικὸ καὶ φανταστικὸ, στὸ περιβάλλον τῆς συνειδήσεώς του. Στὶς τελευταῖες δεκαετίες τῆς δράσεώς του ὁ Τισιανὸς, μέσα ἀπὸ τὴ διάλυση τοῦ χρώματος στὸ φῶς, τὴ «χρωματικὴ ἀλχημεία» του, ὅπως τὴν ὀνόμαζε ὁ Λομάτσο, δημιούργησε ἓνα μαγικὸ καὶ φανταστικὸ κόσμον φαινομένων, ὅλο δραματικὸ καὶ λυρικὸ πλοῦτο.

Φυσικὰ καὶ στὸ πεδίο τῆς προσωπογραφίας ὁ Τισιανὸς δοκιμάζει ἓνα χρῶμα πῶς ὑγρὸ καὶ ἀναλυτὸ, σὲ μιὰ καινούρια ἀτμοσφαιρικὴ διάσταση. Ἐνα εἶδος ξαφνικῆς ἀγωνίας πιάνει τὸν Ἀριστοκράτη μὲ τὸ ρολόι τοῦ Πράντο, πού φανερώνει ὅλες τὶς πιεστικὲς καὶ ἐπιθετικὲς ἀνθρώπινες ιδιότητές του· αὐτὸ εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς πινελιᾶς πού δὲν τελειώνει, δὲν ὁλοκληρώνει τὴ φόρμα, ἀλλὰ τὴν ἀφήνει ν' ἀναπνέῃ. Ὁ Ἀριστοκράτης μὲ τὸ σκύλο καὶ τὸν ἐρωτιδέα τῆς Πινακοθήκης τοῦ Κάσσελ εἶναι προσωπογραφία γιὰ ἐπίδειξη· ἀπὸ ζωγραφικὴ ἄποψη ὅμως εἶναι ἓνα ἀριστούργημα, ἀκριβῶς γιὰ τοὺς ζεστοὺς τόνους τῆς μορφῆς πού ξεχωρίζει μὲ δύναμη ἀπὸ τὸ φωτεινὸ καὶ ἀέρινο τοπίο.

Μιὰ ἄλλη καταπληκτικὴ προσωπογραφία εἶναι τοῦ Δόγη Φραντσέσκο Βενιέρ (1554-56, Καστανιόλα, Λουγκάνο, Ἰδρυμα Schloss Rohoncz) μὲ ἓνα νυχτερινὸ τοπίο τῆς λιμνοθάλασσας ὅπου καίει μιὰ φωτιά· δὲν πρόκειται ἐδῶ γιὰ τὴν ἀντικειμενικὴ καὶ ἀπὸ ἀπόσταση ἀπεικόνιση μιᾶς προσωπικότητας, παρὰ γιὰ τὴν ἄμεση ἐντύπωση ἑνὸς χαρακτήρα, ἰδωμένου ἀπὸ κοντὰ σὲ ὅλο του τὸ ἄγχος.

**Τ**Α ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ τῆς καταπληκτικῆς γεροντικῆς ἡλικίας τοῦ Τισιανοῦ διαδέχονται τὸ ἓνα τὸ ἄλλο χωρὶς διακοπὴ ἢ ἀβεβαιότητα. Πρὶν ἀπὸ τὸ 1560 χρονολογεῖται ἡ ὁροφὴ τοῦ προθαλάμου τῆς Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης, μὲ τὴν ἀλληγορία τῆς Γνώσεως, διαποτισμένη ἀπὸ ρευστὸ καὶ ζεστὸ φῶς, καθὼς ἔχει γίνῃ μὲ ἓνα χρῶμα τρυφερό, γεμάτο χυμό. Στὶς δυὸ παραλλαγές τῆς Ταφῆς τοῦ Χριστοῦ τοῦ Πράντο (ἡ μιὰ τοῦ 1559, ἡ ἄλλη περίπου μετὰ δέκα χρόνια) τὸ χρωματικὸ ὕλικό τείνει νὰ διαλυθῇ· στὴν τελευταία παραλλαγὴ μάλιστα σβήνεται σὲ μιὰ ἀπελπισμένη καὶ τραγικὴ ἀτμόσφαιρα.

Στὸν *Εὐαγγελισμό* τοῦ Σάν Σαλβατόρε (Βενετία) (ἔργο πού τὸ εἶδε ὁ Βαζάρι τὸ 1566), πού εἶναι κάπου δέκα χρόνια μεταγενέστερος ἀπὸ ἐκεῖνον τοῦ Σάν Ντομένικο τῆς Νεάπολης, κάθε ἐνδειξη τοῦ περιβάλλοντος, κάθε νατουραλιστικὴ ἀναφορὰ ἀπουσιάζει: τὸ φῶς, σὰν πυρκαϊά, σκίζει τὴ θολὴ ἀτμόσφαιρα τῆς δύσης, ἀπελευθερώνοντας μιὰ ἐξαιρετικὴ βιαιότητα. Ὁ ἄγγελος πλάθεται μ' ἓνα χρυσὸ φῶς, ζεστό, πού ἀναγγέλλει κιόλας τὸν Ρέμπραντ· τὰ μαλλιά του ἀνεμίζουν βίαια καὶ ἀστράφτουν.

Στὴν *Αφροδίτη πού δένει τὰ μάτια τοῦ Ἐρωτα* (Ρώμη, Πινακοθήκη Μποργκέζε) τὸ χρῶμα εἶναι τόσο ἀπαλὸ, ὥστε σχεδὸν σβήνει μέσα στὸν παλμὸ τοῦ φωτός· ὁ καλλιτέχνης ἔχει συλλάβει καὶ ἀποδώσει τὸ θαυμαστὸ τοπίο μὲ ἓνα χρῶμα διασπασμένο στὶς συμπληρωματικὲς του ἀξίες. Πῶς δραματικὸς, ὁ Ἅγιος Σεβαστιανὸς (Λένινγκραντ, Ἑρμιτάζ), εἶναι ἓνας φλεγόμενος

πυρσὸς σ' ἓνα φόντο πού λάμπει. Ἡ ἔμπνευση γίνεται πῶς ἰσχνὴ καὶ ἀπλή· ὁ Τισιανὸς ἀπορρίπτει ὅ,τι μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ στολίδι καὶ ρητορικὴ. Ἐνῶ δίνει στὸν Ἅγιο ἀρχαϊκὴ σοβαρότητα, ὑπολογίζει σὲ μιὰ ἄμεση ἔκφραση, πού πραγματώνεται μὲ μιὰ ἀπόλυτα μαγικὴ λειτουργία τοῦ χρώματος. Τοπίο καὶ μορφή, φύση καὶ ἀνθρωπότητα, ὅπως στὸ δράμα τοῦ Τζιορτζιόνε, ἐνώνονται ξανά σὲ μιὰ μοναδικὴ ἀνάσα τοῦ κόσμου, στὴν ἐπίγνωση, πού γίνεται ὁλοένα βαθύτερη, τοῦ τραγικοῦ αἰσθήματος τῆς ζωῆς. Ὁ ἄνθρωπος δὲν κυριαρχεῖ πιά, ὅπως στὴν ἀναγεννησιακὴ ἀντίληψη, στὸ χῶρο πού προβάλλεται σὰν ὀφθαλμαπάτη σὲ μιὰ ἐξωτερικὴ πραγματικότητα, παρὰ γίνεται ἓνα μὲ τὸ χῶρο αὐτὸ καὶ ἐνώνεται μὲ τὴν ὕλη πού τὸν περιβάλλει. Ὁ Τισιανὸς ἀναφέρεται στὴ νέα σχέση ἀνάμεσα στὸν ἄνθρωπο καὶ τὸ θαυμάσιο οἰκοδόμημα τοῦ σύμπαντος, πού ἡ Ἀναγέννηση εἶχε δημιουργήσει γύρω του· πρόκειται γιὰ μιὰ πτώση πού ὁδηγεῖ τὸν ἄνθρωπο στὴ συνειδητοποίηση τῆς ἀγωνίας τῆς ὑπαρξῆς του. Στὸν *Ἀκάνθινο Στέφανο* τῆς Πινακοθήκης τοῦ Μονάχου, ὁ Τισιανὸς ἐπανερχεται στὸ σχῆμα τῆς σκηνῆς τοῦ Λούβρου· ἀλλὰ στὸ θέμα μὲ τὴν καθαρὰ μανιεριστικὴ ἔμπνευση προσθέτει ἓνα νέο νῆμα, γεμάτο φωτιά καὶ λάμψη, ἀναλυμένο σὲ σπουδὲς φωτὸς καταπληκτικῆς δεξιότητος.

**Σ**ΤΟ ΓΡΑΜΜΑ τῆς 1ης Αὐγούστου 1571 πού ἀπευθύνεται στὸ Φίλιππο Β', ὁ Τισιανὸς ἀναφέρει ὅτι τοῦ εἶχε στείλει τὸ ἔργο *Λουκρητία καὶ Ταρκύνιος*, πού σήμερὰ βρίσκεται στὸ Μουσεῖο Φιτζγουίλλιαμ τοῦ Καίμπριτζ· στὴν Ἀκαδημία Καλῶν Τεχνῶν τῆς Βιέννης βρίσκεται μιὰ ἄλλη παραλλαγή τοῦ θέματος. Στὸν πίνακα τοῦ Καίμπριτζ ὁ Τισιανὸς δίνει τὸ ἐπεισόδιο σὲ ὅλη τὴν περιγραφικὴ του πληρότητα· στὴν παραλλαγὴ τῆς Βιέννης δὲν εἰκονίζει τὸ περιβάλλον καὶ περιορίζει τὶς μορφές, κόβοντάς τις κάτω ἀπ' τὸ γόνατο. Καθὼς ὁ Ταρκύνιος προσπαθεῖ νὰ βιάσῃ τὴ Λουκρητία, οἱ δυὸ μορφές συμπλέκονται στὸ ρυθμὸ τῆς βίαιης καὶ σκοτεινῆς δράσεως, πού γίνεται μὲ φόντο μιὰ κόκκινη σκηνή· εἶναι σὰ φαντάσματα πού ψηλαφοῦν σ' αὐτὴ τὴ σπινθηροβόλα χρωματικὴ ἀτμόσφαιρα· κάθε περιττὸ περιγραφικὸ καὶ νατουραλιστικὸ στοιχεῖο ἔχει ἐξαφανισθῇ. Τὸ δράμα τῆς ἀπληστίας τῶν αἰσθήσεων ἔχει τὴν τραγικὴ δύναμη μιᾶς σκηνῆς τοῦ Σαίξπηρ. Ἐνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα ἀριστουργήματα τοῦ Τισιανοῦ εἶναι ὁ *Ἀπόλλων καὶ Μαρσύας* (Κρόμεριτς, Ἑθνικὴ Πινακοθήκη), ὅπου ἡ ἀνάλυση τῆς χρωματικῆς ὕλης σὲ μαγικὴ φωτεινότητα ἐκφράζει μὲ ἀπόλυτη συνέπεια τὸ ἥρωικό καὶ ἐναγώνιο πάθος τῶν τελευταίων χρόνων τοῦ Τισιανοῦ. Σ' αὐτὸ τὸν πίνακα ὁ Τισιανὸς ἔχει ἀντικαταστήσει τὴν ἀρχαία ἀντίληψη τοῦ ἀρμονικοῦ κάλλους μὲ τὴν ἔκφραση τῆς ἀγωνίας, ἀνοίγοντας ἔτσι στὴ δυτικὴ ζωγραφικὴ ἓνα νέο δρόμο.

Τὴν *Πιετὰ* τῆς Πινακοθήκης τῆς Βενετίας, πού τὴ διέκοψε ὁ θάνατος, τὴ συμπλήρωσε ὁ Πάλμα ὁ Νεώτερος· τὸ μισοτελειωμένο αὐτὸ ἔργο σφραγίζει τὴ μακριὰ καὶ ταραγμένη ἐξέλιξη τοῦ καλλιτέχνη, ὑποβάλλοντας τὴν ἰδέα μιᾶς πνευματικῆς διαθήκης γεμάτης θρησκευτικῶς, ἔντονα δραματικῶς τόνους.

Οἱ τελευταῖες προσωπογραφίες τοῦ Τισιανοῦ ἔχουν καὶ αὐτὲς τὰ σημάδια μιᾶς νέας, ἐντονότατης πνευματικότητας: ἀπὸ τὴν *Προσωπογραφία* τῆς Συλλογῆς Ἑπστάιν τῆς Βαλτιμόρης (1561) ὡς τὴν *Προσωπογραφία τοῦ Ἀρχαιοπώλη Γιάκοπο ντὰ Στράντα* (1566, Βιέννη, Μουσεῖο Ἱστορίας τῆς Τέχνης) καὶ τὴ δυνατὴ καὶ ταυτόχρονα γεμάτη πάθος *Αὐτοπροσωπογραφία* τοῦ Πράντο, ὅπου τὸ πρόσωπο βγαίνει ἀπὸ τὴ σκιά μὲ τὴ μυστηριακὴ παράθεση μιᾶς χρωματικῆς ὕλης πού μοιάζει σχεδὸν καμωμένη σκόνῃ.

*Μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικά: Δ. ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ*





FRED BÉRENCE

**Τισιανός,  
ὁ μεγαλύτερος  
τεχνίτης  
τῆς ζωγραφικῆς**

5

**Μ**ΕΤΑ τὸν Τζιοβάννι Μπελλίνι, τὸ δάσκαλό του, καὶ τὸν Τζιορτζιόνε, τὸ συμμαθητή του, ὁ Τισιανός δὲν εἶχε παρὰ ν' ἀκολουθήσῃ τὸ παράδειγμά τους. Καὶ αὐτὸ ἔκανε. Πρόσθεσε καὶ τὴν πλατιά τεχνοτροπία πὺ χαρακτήριζε ὀρισμένα ἔργα — προσωπογραφίες ἰδίως — τοῦ Ραφαῆλ καὶ τοῦ Ἀντρέα ντέλ Σάρτο. Καθὼς ἦταν σύγχρονός τους, εἶναι δύσκολο νὰ ξέρουμε ποιὸς ἦταν ὁ ἀνανεωτής. Πάντως ἐκεῖνος πὺ βγῆκε κερδισμένος στὴν ὑστεροφημία ἦταν ὁ Τισιανός, γιὰτὶ ἔδωσε σ' αὐτὴ τὴν τεχνικὴ μιὰ ἐξαιρετικὴ λάμψη. Τὸ τεράστιο ἔργο του βρίσκεται, ὅπως καὶ τοῦ Ροῦμπενς, σὲ ὅλα τὰ μουσεῖα τοῦ κόσμου.

Τὸ ξεχωριστὸ ἐπιχειρηματικὸ του πνεῦμα, ἡ διαφήμιση πὺ τοῦ ἔκανε ὁ φίλος του Ἀρετίνο, τὸ ἐξαιρετικὸ του ταλέντο, ἡ μακροβιότητά του (πέθανε κοντὰ ἑκατὸ χρονῶν) ἦταν παράγοντες μιᾶς ἐπιτυχίας πὺ πρέπει νὰ τὴν χαρα-

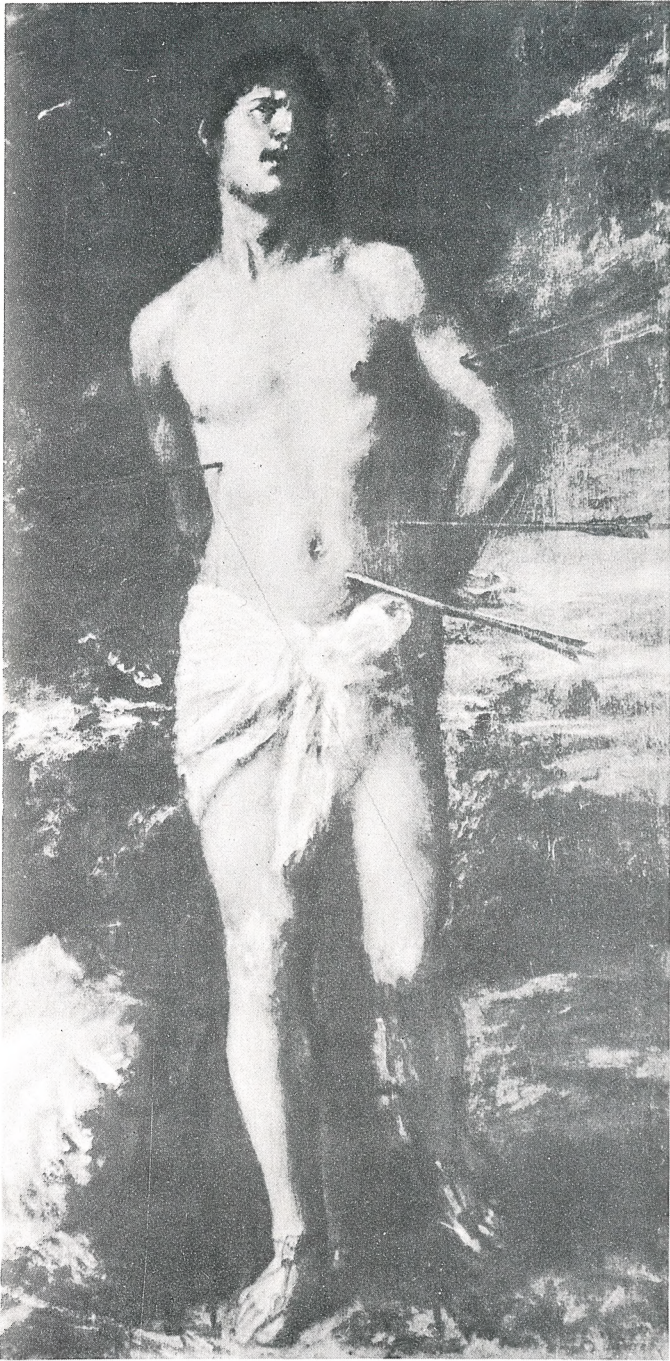
κτηρίσῃ κανεὶς σὰ μοναδική, τόσο στὴν ἐποχὴ του ὅσο καὶ στὶς ἐποχὲς πὺ ἀκολούθησαν.

Ὁ Τισιανός ἦταν ὠραῖος, ψηλὸς, δυνατός, μὲ βλέμμα ἀετίσιο, αἰσθητὸ ἀκόμα καὶ στὶς ἀπεικονίσεις του σὲ γεροντικὴ ἡλικία. Ὁ κ. Οὔρτικ ὑποθέτει — καὶ μοῦ φαίνεται πὺς ἔχει δίκιο — ὅτι τὸ ἐξοχο κεφάλι τοῦ Ἀγίου Ἰωάννη τοῦ Βαπτιστῆ στὴ *Σαλώμη* (πίν. V), πὺ φαίνεται νὰ εἶναι ἐνὸς ἀνθρώπου γύρω στὰ τριάντα του, ἔχει τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ζωγράφου. Ἡ ὑγεία τοῦ Τισιανοῦ ἦταν ἀφάνταστη καὶ ἡ ψυχὴ του ψυχὴ κατακτητῆ. Γι' αὐτό, ὅταν τὸ ἐπέτρεπαν οἱ περιστάσεις, δὲν ἔμενε καθόλου ἀδιάφορος. Ἀγάπησε τὴ γυναῖκα καὶ τὴ ζωγράφιζε στὶς πιὸ γοητευτικὲς, στὶς πιὸ σαρκικές, στὶς πιὸ ἡδονικές τῆς ὄψεως. Ἡ *Ἀφροδίτη τοῦ Οὔρμπινο* ἔχει ἀριστουργηματικὰ κομμάτια: τὸ κεφάλι τῆς πὺ ἀκουμπάει σ' ἓνα μαξιλάρι, τὸ θαυμάσιο στῆθος τῆς,

τὸ διπλωμένο μπράτσο, τὰ κύματα τὰ ξανθὰ μαλλιά πὺ πέφτουν στὴ σεντεφένια σάρκα. Καὶ τί δὲν ἔχει δώσει μ' αὐτά! Τὰ ὑπόλοιπα στοιχεῖα τοῦ ἔργου ἔχουν ἀνεκδοτολογικὸ χαρακτήρα: τὸ ἀναπόφευκτο σκυλάκι, πὺ ἦταν πολὺ τῆς μόδας τότε, τὰ ἐπιπλα ἐποχῆς, ἡ ὑπηρετρία πὺ εἶναι γονατισμένη μπροστὰ σὲ μιὰ κασέλα.

Ὁ Τισιανός ζωγράφιζε πολυάριθμες προσωπογραφίες. Οἱ πρίγκιπες τὸ θεωροῦσαν ἐντελὲς ἀπαραίτητο νὰ τοὺς κάνουν τὸ πορτραῖτο τους. Ὁ Φραγκίσκος Α' τῆς Γαλλίας ἐξεδήλωσε κι ἐκεῖνος αὐτὴ τὴν ἐπιθυμία. Ἐπειδὴ ὅμως ὁ βασιλιάς δὲν μποροῦσε νὰ πάῃ στὴ Βενετία, κι ὁ Τισιανός ἀπ' τὴ μεριά του δὲν ἔδειχνε τὴν παραμικρὴ διάθεση νὰ πάῃ στὸ Παρίσι, χρησίμεψε σὰ μοντέλο ἓνα μετάλλιο. Ὁ ζωγράφος τὰ κατάφερε: ζωγράφιζε τὴν Αὐτοῦ Μεγαλειότητα προφίλ, ἀποδίδοντας περίφημα τὸ φιλήδονο ὕφος





6

(Προσωπογραφία του Φραγκίσκου Α', Παρίσι, Λούβρο). Ωστόσο, απ' όλες αυτές τις επίσημες προσωπογραφίες με τις γοφνες, τα μετάξια, τα βελούδα που τονίζονται με μια υποψία λευκού λινού, είναι και μια τελείως ξεχωριστή: του Κάρολου Ε' επιπλου (Μουσείο του Πράντο). Ο Τισιανός είδε το μονάρχη στην Ιταλία και τον συνάντησε δυο φορές στο Άουγκσμπουργκ. Κόμης Παλατίνος, Ιππότης του Χρυσού Πτερνιστήρος, τακτικός προμηθευτής της αυτοκρατορικής αὐλῆς, ο Τισιανός ζωγράφισε τον Κάρολο Κουίντο με την πανοπλία που φορούσε στη μάχη του Μύλμπεργκ, όπου είχε νικήσει, αλλά όχι οριστικά, τους

Προτεστάντες. Ο Τισιανός, φίλος του σκεπτικιστή Άρετίνο, πολίτης ενός κράτους περήφανου που πρόσφερε καταφύγιο στους διωγμένους, δεν μπορούσε να ένθουσιαστή με τις μάταιες νίκες του κραταιού μονάρχη. Ξαφνιασμένος βλέποντας τόσο επίφοβο μεγαλείο να το αντιπροσωπεύει ένας άνθρωπος τόσο άρρωστος, τόσο εξαντλημένος, τόσο κουρασμένος απ' όλα, μᾶς τὸν δείχνει να λυγίζει κάτω απ' το βάρος της αστραφτερῆς πανοπλίας του, καθώς κρατιέται με δυσκολία στη σέλα. Τὸ ἄλογο μοιάζει κι αυτό να μοιράζεται τὸς πόνους του κυρίου του. Βλέπει κανείς ότι ο αυτοκράτορας στὰ πενηνταπέντε του χρόνια ἔχει ἀποφασίσει να παραιτηθῇ.

Ο Τισιανός είναι χωρίς ἀμφιβολία ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελὸς τῆς ζωγραφικῆς. Μὲ μιὰ ζωτικότητα ἐκπληκτική, μεταμορφώνει τὴν ὑπαρξὴ σὲ ἐπεισόδια εὐτυχισμένα καὶ συχνὰ ἡδονιστικά. Δίνει στὰ πρόσωπα που ζωγραφίζει καὶ σ' αὐτοὺς που τὰ κοιτάζουν τὴν ἐντύπωση ὅτι ζοῦν τὴ ζωὴ τους σὲ μιὰ πλήρη ἐπίγεια ἄνθηση, μέσα στὴ λάμψη τῆς σάρκας, τὴν πολυτέλεια τῶν ὑφασμάτων, τὴ μέθη τῶν ἀρωμάτων, τῶν λουλουδιῶν καὶ τῶν χρωμάτων. Εἶναι ἕνας ποιητὴς που δὲν μπορεῖ νὰ ἐκφραστῇ με τὴν πένα. Τὸ ξέρει κι ὁ ἴδιος τόσο καλά, ὥστε ὀνομάζει τὸς μεγάλους μυθολογικούς του πίνακες «ποιήματά» του. Ἐπεισόδια κοινότατα αὐτὰ καθαυτὰ παίρνουν ξεχωριστὴ ἀξία με τὴ «χρωματικὴ ἀλχημεία» τοῦ ζωγράφου (ἡ ἐκφραση εἶναι ἀπὸ τὸ «Ἐγχειρίδιο τῆς Τέχνης τῆς Ζωγραφικῆς» τοῦ Λομάτσο που ἐκδόθηκε στὸ Μιλάνο τὸ 1584). Γιατὶ ἡ τέχνη τοῦ Τισιανοῦ εἶναι ὁ θρίαμβος τῆς ζωγραφικῆς τεχνικῆς. Μόνο αὐτὴ φαίνεται νὰ τὸν ἀπασχολῇ. Ἄν θέλετε νὰ παρακολουθήσετε τὴν ἐξέλιξή του, συγκρίνετε τὸ Ἔρως Ἱερὸς καὶ Ἔρως Σαρκικός (πίν. VIII) με τὴ Δανάη (πίν. XXV). Ἡ διαφορὰ τῆς τεχνικῆς ἀνάμεσα στὰ δυὸ ἔργα εἶναι τόσο μεγάλη ὅσο καὶ ἡ δυσαναλογία τῆς δημιουργικῆς του πνοῆς, που εἶναι ἀποκλειστικὰ ἀφιερωμένη στὰ πλάσματά της. Βυθισμένος μέσα στὴν ὑπαρξὴ, δέχεται τὰ ὄντα, τὰ πράγματα, τὰ γεγονότα, ἀπομακρύνει με ἐκπληκτικὴ ἀδιαφορία ὅτιδήποτε θὰ μπορούσε νὰ τὸν μελαγχολήσει, νὰ τὸν λυπήσει, νὰ τὸν καταθλίψει. Καὶ νὰ γιατί, σὲ ἀντίθεση με τὸ Μιχαὴλ Ἀγγέλο που μᾶς ἐπιβάλλει τὴν ὁδὸν του, τὶς κραυγές του, τὴν ὑπερβολή του, αὐτὴ ἡ αἰσθησιακὴ τέ-

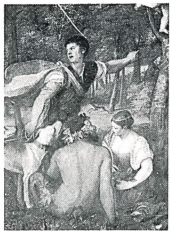
χνη μᾶς φέρνει τὴν εὐεργετικὴ τῆς ἰσορροπία καὶ προπάντων τὴν ἄμεση ἐπαφὴ τῆς με τὴ φύση· μιὰ φύση που ὁ καλλιτέχνης δὲν τὴ θέλει οὔτε ἐξιδανικευμένη, ὅπως ὁ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι, οὔτε γεμάτη δαιμονικὲς παγίδες, ὅπως ὁ Ἱερώνυμος Μπός. Θύελλες καὶ καταστροφές, πόνος καὶ θλίψη δὲν τοῦ ἔλειψαν βέβαια κι ἐκείνου· ἀλλὰ μόλις περνάει ἡ δύσκολη στιγμὴ, τ' ἀστέρια πάλι λάμπουν στὸν οὐρανό. Θὰ ἔλεγα πὼς αὐτὸ εἶναι τὸ μάθημα τοῦ Τισιανοῦ, ἂν ἡ τελευταία του Ἀὐτοπροσωπογραφία (πίν. XXX) δὲ μᾶς ἔκανε ἐντύπωση, παρ' ὅλη τὴν ἐκπληκτικὴ τεχνικὴ τῆς, γιὰ ἕναν τόνο θλίψης που ἔχει καὶ που χωρὶς ἄλλο ξεκινάει ἀπὸ τὴν αἴσθηση τῆς ματαιότη-  
τας τῶν πάντων. Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ὁ Τισιανός ἦταν ἐπικεφαλῆς ἑνὸς σπουδαίου ἐργαστηρίου. Ἐκεῖ ἔρχονταν νὰ τελειοποιηθοῦν καλλιτέχνες απ' ὅλες τὶς χῶρες: Ἰταλοί, Ἰσπανοί, Γάλλοι, Γερμανοί, Φλαμανδοὶ ἔτρεχαν στὴ Βενετία. Ὁ γιὸς του Ὁράτσιο ἔπαιζε τὸ ρόλο τοῦ προϊσταμένου στὸ ἐργαστήριο. Ἐπιστατοῦσε στὴν ἀντιγραφὴ τῶν ἔργων τοῦ πατέρα του καὶ ζωγράφιζε κι ὁ ἴδιος ἔργα που πρέπει νὰ ἄρεσαν στὸν Τισιανό, μιὰ καὶ τὸν σύστησε στὸ Φίλιππο Β' τῆς Ἰσπανίας. Καθὼς ὁ πατέρας κι ὁ γιὸς πέθαναν τὴν ἴδια ἐποχὴ, ὑποκύπτοντας σὲ μιὰ ἐπιδημία πανούκλας, δὲν εἶναι δυνατό νὰ ξεχωρίσουμε τὰ ἔργα τους. Κανείς ὡς σήμερα δὲν ἔχει δοκιμάσει ν' ἀποδώσει στὸν Ὁράτσιο τὸ μέρος που ὁπωσδήποτε τοῦ ἀναλογεῖ στὴν παραγωγὴ τοῦ Τισιανοῦ.

Ὡστόσο, τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του, ὁ καλλιτέχνης μᾶς ἐπεφύλασσε μιὰ ἐκπληξή. Ἀδιάφορος ξαφνικά γιὰ τὴν ἐπιδοκιμασία τῆς πριγκιπικῆς του πελατείας, ἀκόμα καὶ τῶν νέων ζωγράφων που τὸν εἶχαν σὰν ἰνδαλμα, δὲ ζωγράφιζε πιά παρὰ γιὰ τὸν ἑαυτό του. Δόθηκε τόσο στὴν ἀγάπη του γιὰ τὸ χρῶμα, που ἔφτασε, με τὸ πινέλο, τὴ βούρτσα, τὰ δάχτυλα, σὲ μιὰ ἐκφραση παραισθησιακὴ που προοιῶνιζε τὸν Ρενουάρ, τὸν Μποννάρ καὶ περισσότερο ἀκόμα τὸν Τάρνερ. Ὁ Ἀπόλλων καὶ Μαρσύας τοῦ Κρόμεριτς (Τσεχοσλοβακία), ἡ Λουκρητία καὶ ὁ Ταρκύνιος, ἡ Νύμφη καὶ ὁ Βοσκός τῆς Βιέννης παραμένουν κορυφαῖα ἐπιτεύγματα τῆς ζωγραφικῆς.

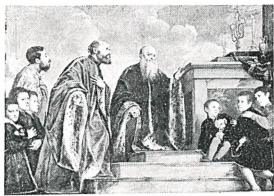
Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά:

Π. ΚΑΪΤΑΤΖΗΣ

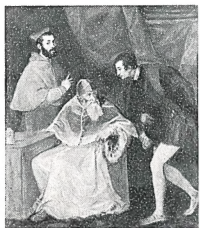




**XVIII. Η ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΤΟΥ ΠΑΡΝΤΟ** (136 × 386 εκ., λεπτομέρεια αριστερά). *Παρίσι, Λούβρο*. — Πρόκειται πιθανόν για τη «γυμνή Αφροδίτη» που άρχισε ο Τισιανός ανάμεσα στα 1540 - 1545 και την τελείωσε και την έστειλε στο Φίλιππο Β' το 1567. Αφού διασώθηκε από την πυρκαϊά που κατέστρεψε τον Πύργο του Πάρντο το 1608, πέρασε στις συλλογές του Λουδοβίκου ΙΔ' της Γαλλίας.



**XIX - XX. Η ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΒΕΝΤΡΑΜΙΝ ΠΡΟΣΕΥΧΕΤΑΙ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΗ ΛΕΙΨΑΝΟΘΗΚΗ ΤΟΥ ΤΙΜΙΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ** (206 × 301 εκ.). *Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη*. — Ένας κατάλογος του 1569 μαρτυρεί ότι αυτός ο πίνακας εικονίζει τον «κύριο Αντρέα Βεντραμίν με έφτά γιούς και τον κύριο Γαβριήλ». Η λειψανοθήκη διατηρήθηκε στη Σχολή του Αγίου Ιωάννη του Ευαγγελιστή.



**XXI. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΠΑΥΛΟΥ Γ' ΜΕ ΤΟΥΣ ΕΓΓΟΝΟΥΣ ΤΟΥ** (210 × 174 εκ.). *Νεάπολη, Εθνικό Μουσείο του Καποντιμόντε*. — Στη Ρώμη ο Τισιανός πλησίασε τον πάπα Παύλο Γ' και τους εγγονούς του Άλεσσάντρο και Όττάβιο Φαρνέζε. Αυτός ο πίνακας μπορεί να θεωρηθεί το πιο μεγαλύτερο και τρομακτικό «άνθρώπινο ντοκουμέντο» (Φρέν) που άφησε ο καλλιτέχνης.



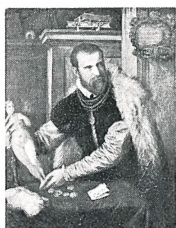
**XXII. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΔΟΓΗ ΦΡΑΝΤΣΕΣΚΟ ΒΕΝΙΕΡ** (113 × 99 εκ.). *Καστανιόλα (Λονγκάνο), Ίδρυμα Schloss Rohoncz*. — Μία από τις πιο δραματικές προσωπογραφίες του Τισιανού. Δεν πρόκειται για την άψυχη εικόνα μιας προσωπικότητας, αλλά για την ώμη απόδοση ενός χαρακτήρα. Η χρονική αναφορά γίνεται με την πυρκαϊά που καίει στη λιμνοθάλασσα.



**XXIII - XXIV. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΚΑΡΟΛΟΥ Ε' ΕΦΙΠΠΟΥ** (332 × 279 εκ.). *Μαδρίτη, Μουσείο του Πράντο*. — Όταν ο Τισιανός βρισκόταν στην Αύγουστα το 1548 φιλοξενούμενος του Κάρολου Ε', έγραψε στον Άρετινο ότι ζωγράφισε τον αυτοκράτορα να καλπάζει στη μάχη του Μύλμπεργκ. Έδω ή προσωπογραφία γίνεται ύμνος σ' ένα ιστορικό πρόσωπο ιδωμένο στο φως του μύθου.



**XXV. Η ΔΑΝΑΗ** (128 × 178 εκ.). *Μαδρίτη, Μουσείο του Πράντο*. — Την άνοιξη ή το καλοκαίρι του 1554 ο Τισιανός έστειλε στο Φίλιππο Β' αυτή τη *Δανάη*: ένα από τα πιο έντονα «ποιήματα», όπως τα ονόμαζε ο ζωγράφος, τόσο για τη θέρμη της αισθησιακής παγανιστικής έμπνευσης όσο και για τη χρωματική ένταση που κορυφώνεται στο φως της χρυσής βροχής του μεταμορφωμένου Δία.



**XXVI. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΠΩΛΗ ΓΙΑΚΟΠΟ ΣΤΡΑΝΤΑ** (125 × 95 εκ.). *Βιέννη, Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης*. — Αν και η προσωπογραφία έχει τη χρονολογία 1566, ο Τσίμμερμαν απέδειξε ότι έγινε ανάμεσα στα 1567 και 1568. Ο Τισιανός εικονίζει τον Στράντα — ένα ζωγάφο που έγινε διάσημος στο εμπόριο αρχαιοτήτων — στο γνώριμο περιβάλλον του.



**XXVII. Η ΓΝΩΣΗ, ή Η ΣΟΦΙΑ** (169 × 169 εκ.). *Βενετία, Μαρκιανή Βιβλιοθήκη*. — Αυτή η αλληγορία της Σοφίας διακοσμεί την όροφή του προθαλάμου της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης, που η διακόσμηση της ανατέθηκε το 1559 στον Κριστόφορο Ρόζα. Είναι ένα από τα έργα του Τισιανού όπου μπορεί κανείς να εκτιμήσει καλύτερα τη χρωματική δομή, που έγινε απαλά, σε στρώματα.

## Οι πίνακες



**XXVIII. Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ** (410 × 240 εκ.). *Βενετία, Εκκλησία του Σάν Σαλβατόρε*. — Ο Τισιανός ζωγράφισε πολλές παραλλαγές του θέματος. Σ' αυτήν εδώ, που έγινε γύρω στα 1564 - 66, τελειοποίησε το συνθετικό σχήμα της παραλλαγής του Σάν Ντομένικο της Νεάπολης. Μέσα στην πυρκαϊά του φωτός, που σχίζει τη σκοτεινή ατμόσφαιρα, ο άγγελος τρομάζει κάπως την Παναγία.



**XXIX. Η ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΔΕΝΕΙ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΟΥ ΕΡΩΤΑ** (118 × 185 εκ.). *Ρώμη, Πινακοθήκη Μποργκέζε*. — Στους καταλόγους του 17ου αιώνα ο πίνακας ονομαζόταν *Οι τρεις Χάριτες*. Ο Καβαλκαζέλλε τον ονόμασε *Η Αφροδίτη που δίνει τα μάτια του Έρωτα*. Στο άριστούργημα αυτό (1565 - 1570 περίπου) ο Τισιανός απομονώνει το χρωματικό πλέγμα για να αυξήσει τη φωτεινότητα της σύνθεσης.



**XXX. ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ** (86 × 65 εκ.). *Μαδρίτη, Μουσείο του Πράντο*. — Είναι ίσως η τελευταία γνωστή αυτοπροσωπογραφία του Τισιανού: ή φουσιονωμία του μοιάζει πολύ μ' εκείνη που χάραξε ο Κόρντ το 1567: μπορούμε λοιπόν να υποστηρίξουμε ότι ο πίνακας, καμωμένος με μία μυστηριακή ζωγραφική ύλη που προαναγγέλλει τον Ρέμπραντ, χρονολογείται λίγο μετά το 1570.



**XXXI. Ο ΑΚΑΝΘΙΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ** (140 × 140 εκ., λεπτομέρεια). *Μόναχο, Παλαιά Πινακοθήκη*. — Ο Τισιανός, γύρω στο 1570, επανέρχεται με το άριστούργημα αυτό στην παραλλαγή του Λούβρου, που την είχε ζωγραφίσει κάπου είκοσιπέντε χρόνια πριν: αλλά τώρα δημιουργεί ένα χρωματικό πλέγμα γεμάτο φωτιά και λάμψη, που διαλύεται σε σπουδές φωτός εκπληκτικής δεξιοτεχνίας.



**XXXII. Η ΤΑΦΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ** (351 × 389 εκ.). *Βενετία, Πινακοθήκες της Ακαδημίας*. — Ο Τισιανός προόριζε αυτό τον πίνακα για το παρεκκλήσιο της Σταυρώσεως των Φάρι, όπου ήθελε να ταφή και ο ίδιος, αλλά μετά από μία διαφωνία του με τους μοναχούς τον άφησε ασυμπλήρωτο. Αργότερα τον τελείωσε ο Πάλμα ο Νεώτερος και τοποθετήθηκε στην εκκλησία του Σάντ' Αντζελο.



**XXXIII. Η ΛΟΥΚΡΗΤΙΑ ΚΑΙ Ο ΤΑΡΚΥΝΙΟΣ** (140 × 100 εκ.). *Βιέννη, Πινακοθήκη της Ακαδημίας Εικαστικών Τεχνών*. — Η βίαιη αυτή σκηνή ακολουθεί ασφαλώς εκείνην που ζωγράφισε ο Τισιανός για το Φίλιππο Β' στα 1570 - 1571. Ο ζωγράφος όχι μόνο απογυμνώνει το δραματικό γεγονός από κάθε έξωτερο στοιχείο, αλλά και το αποδίδει με καθαρά χρωματικά μέσα.



**XXXIV. Η ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΒΕΝΤΡΑΜΙΝ ΠΡΟΣΕΥΧΕΤΑΙ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΗ ΛΕΙΨΑΝΟΘΗΚΗ ΤΟΥ ΤΙΜΙΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ** (λεπτομέρεια). *Λονδίνο, Εθνική Πινακοθήκη*. — Ο αφιερωματικός πίνακας των Βεντραμίν έγινε κατά το 1547. Η προσωπογραφία του μικρού Φεντερίκο (1535 - 1611), που κάθεται στη σκάλα και σφίγγει επάνω του το σκυλάκι του, έχει συγκινητική φυσικότητα.

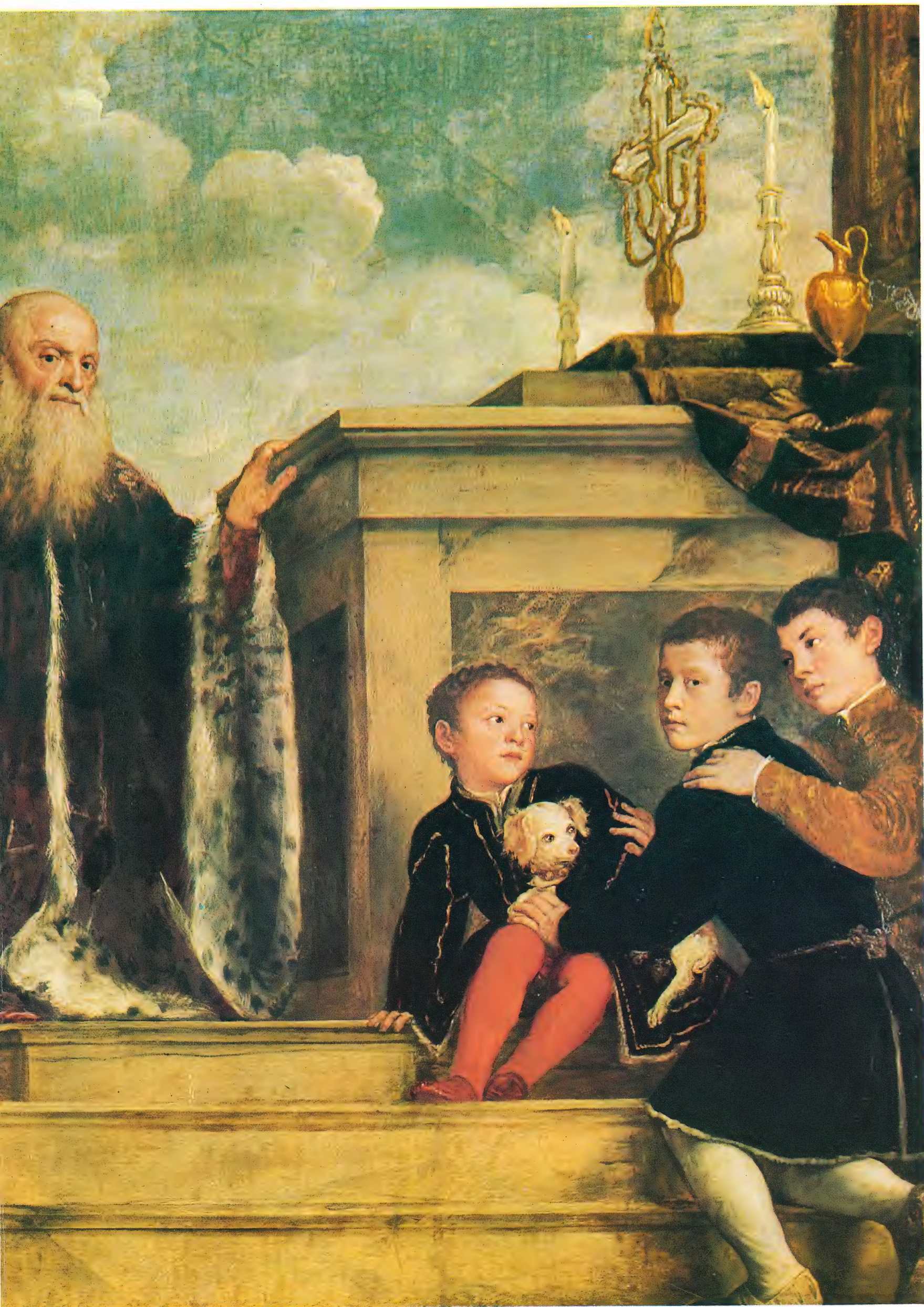




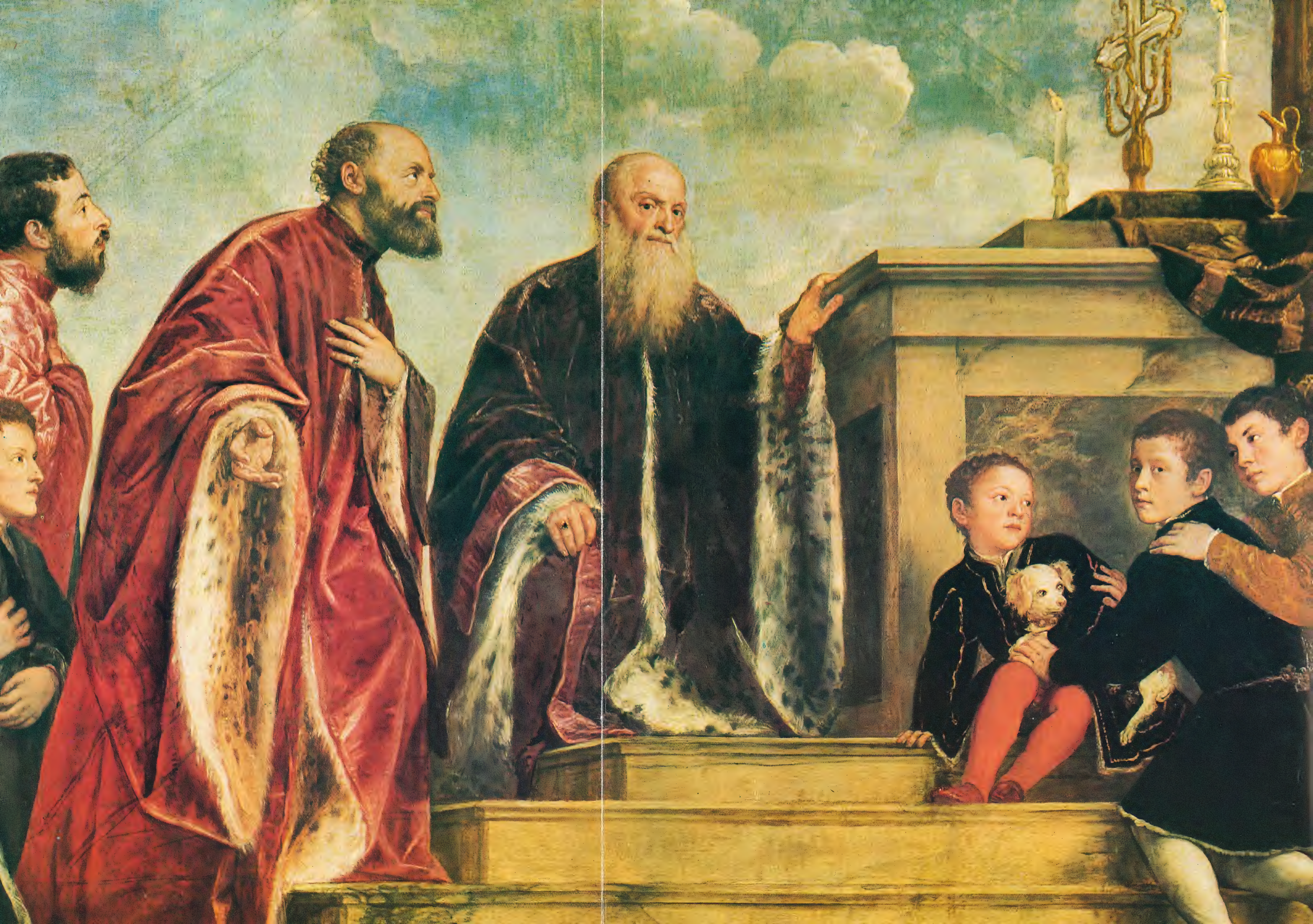
















































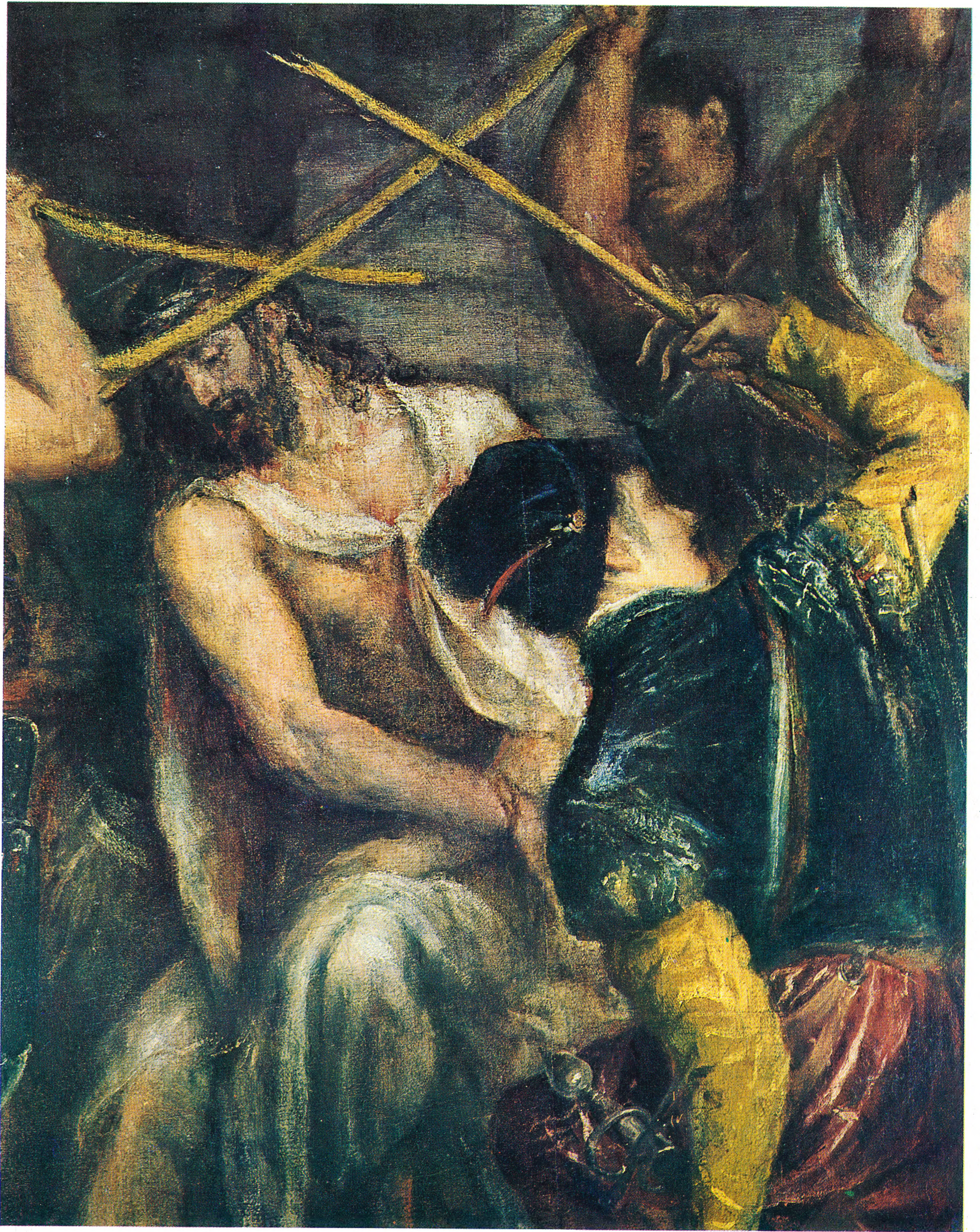






















Ο τρίτος τόμος τῶν «ΜΕΓΑΛΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ» (τεύχη 31 - 45) περιλαμβάνει, μεταξύ ἄλλων, τὸν Ἑλ Γκρέκο καὶ τὸν Μιχαήλ Ἀγγελο.

Τὸ τεύχος ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ (44) περιέχει 12 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδή 4 ἑγχρωμες εἰκόνες ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ μεγάλου Κρητικοῦ ζωγράφου ποὺ βρίσκονται στὰ Ἑλληνικὰ Μουσεῖα καὶ 8 σελίδες μὲ κείμενα τῶν Νίκου Καζαντζάκη, Παναγιώτη Κανελλόπουλου, Κωνσταντίνου Δ. Μέρτζιου, Ἀλέξανδρου Γ. Ξύδη, Κώστα Οὐράνη, Ζαχαρία Παπαντωνίου, Παντελῆ Πρεβελάκη καὶ Μανόλη Χατζηδάκη.

Τὸ τεύχος ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ (45) περιέχει 8 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδή 4 ἑγχρωμες εἰκόνες καὶ 4 σελίδες μὲ κείμενα.

Τὰ δύο αὐτὰ τεύχη, παρ' ὅλη τὴν ἐπιπλέον ὕλη τους, θὰ διατεθοῦν στὴν ἴδια τιμὴ τῶν 30 δρχ.

Τὸ ἐπόμενο τεύχος μας:



Ἦδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ
2. Τουλούζ-Λωτρέκ
3. Βάν Γκόγκ
4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν
6. Ἑνγκρ
7. Μανέ
8. Μονέ
9. Ντεγκά
10. Σεζάν
11. Ρουσσώ
12. Σερά
13. Ἑνσορ
14. Ντωμιέ
15. Καντίνσκυ
16. Τζιόττο α'
17. Τζιόττο β'
18. Πάολο Οὐτσέλλο
19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι
20. Βάν Ἀυκ
21. Βάν ντέρ Βάυντεν
22. Μποτιτσέλλι
23. Φρά Ἀντζέλικο
24. Φιλίππο Λίππι
25. Μαζάτσιο
26. Μαντένια
27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα
28. Ἱερώνυμος Μπὸς
29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα
30. Μπελλίνι.
31. Ραφαήλ α'
32. Ραφαήλ β'
33. Ντύρερ
34. Χόλμπαϊν
35. Μπρέγκελ
36. Καρπάτσιο
37. Τζιορτζιόνε
38. Τισιανὸς α'

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρά ποὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

## ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

### «ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τισιανὸς	Πικάσσο
Ροῦμπενς	Μοντιλιάνι
Βελάσκειθ	Ντὲ Κίρικο
Ρέμπραντ	Γύζης
Γκόγια	Λούτρας
Νταβίντ	Βολανάκης
Ματίς	Παρθένης κ.ἄ.

### ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰῶνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰῶνα στὸν 20ο
5. Εἰκοστὸς Αἰῶνας
6. Ἑλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRÍ-«ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ : ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

## Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Β' ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνική καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 16 - 30 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἑγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγή τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.

3. Ἡ ἀνταλλαγή τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 19 Ἰουνίου.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἴκοι «FABBRÍ» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρά βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοσή

### «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἑξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικά πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἑγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνῃ 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἔργα-σία πρωτότυπη καὶ μοναδική στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἓνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεύχος-βιβλίο, κι ἓνας Μέγας Ζωγράφος!

Ἐνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχῃ τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἑγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεύχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατική τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πιὸ μεγάλη σειρά βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἓνα πρωτότυπο!